

В.А. Каюков (Казань)

ПРОЯВЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА ЦЕЛОСТНОГО ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ ПРИ РАСШИФРОВКЕ СОЦИАЛЬНО-ИРРАЦИОНАЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ

В широко используемой исследователями коммуникативной модели природы искусства, выявлены 3 основные характерные детерминанты. Для художественного общения всегда необходимо существование реципиента (воспринимающего), воспринимаемого им сочинения и реализуемого в нем замысла художника. Однако схема «замысел – произведение – восприятие» (или «композитор – произведение – аудитория») не может быть признана искомым инвариантом. Ситуация целостного восприятия должна включать в себя сущностные признаки любой ситуации восприятия искусства, между тем как указанная схема абстрагируется не только от какого-то отдельного случая знакомства слушателя с сочинением, но и целого ряда таких явлений.

Каким образом коммуникативная модель искусства отражает то, что в процессе восприятия каждого отдельно взятого певца хора активно участвует дирижер? Если верить модели, то каждый испытывает влияние только самого произведения, его «чистой» музыки. На самом деле, постижение замысла композитора происходит благодаря исполнительскому опосредованию. И этот факт имеет большое значение для осуществления эстетического воспитания, развития способности к целостному восприятию (целостной восприимчивости). Большое влияние на реципиента оказывает художественно-общественная критика, социальное окружение, его собственный прошлый опыт.

Возникает огромный круг вопросов. Факторы, определяющие протекание процесса, оказываются разнопорядковыми, проходящими по ведомству комплекса наук: философии, психологии, социологии, искусствознания. Как же объединить различные системы, или найти у них единое синкретическое основание, где все обозначенные научные направления находились бы еще в несложном, не дифференцированном виде – конечно только в детстве. Именно ранняя стадия развития индивида является неким чистым листом (*tabula rasa*); не наложенные социальные депривации позволяют нам видеть и изучать субъекта через его действия, которые есть – проекция природного, не социализированного сознания.

Цель данной работы – выявить моменты про-

явления феномена целостного восприятия музыки, рассматривая как бы «неправильные», несущественные социально-иррациональные явления.

Примерно половина детей до 5 лет не имеют никакой отрицательной мотивации к фальшивой музыке. Причем они могут слышать правильную мелодию и проецировать ее мануально на инструменте или показать голосом. Но для ребенка это не есть единственно верная музыка, а всего лишь требование старшего. Ребенок исполняет то, что от него просят, получая при этом некое удовлетворение от правильности сделанного. Подчеркнем, что в детском возрасте присутствует яркое отторжение социально «правильной» музыки. Например, индивид, уходя с урока хора, может спокойно петь сильно измененную мелодию, притом, что несколько минут назад он же исполнял ее, стоя в партии, интонационно верно. Многие дети не чувствуют существенной разницы, а другие при слушании фальшивой мелодии утверждают что она лучше, и настаивают на этом.

Дети часто поют совместно (сами по себе без команды старшего лидера), не схватывая отношения голосов и звуков друг с другом, но, не смотря на это, с явным специфическим удовольствием от многоголосия. Во взрослой социальной категории фальшивые проигрывания вызывают сформированные защитные механизмы, такие как негодование и смех. Мы видим здесь выработанный социальный комплекс – запрет, который не дает человеку говорить то, что он может быть хотел.

Нечто неправильное, неформальное со стороны дирижера во взрослом хоре вызывает интерес к нему со стороны хоровиков. Все те, кто присутствуют на репетиции, подсознательно хотят увидеть что-то необычное (автор говорит здесь о скрытых желаниях, стремлениях), так как это запечатлится в восприятии воспринимаемой стороны так ярко, как нечто целое. У певца возникает повторный феномен, наподобие тех приятных ощущений, которые он испытывал в детстве. Следовательно, нестандартный метод работы над партитурой, неформальность, некая неадекватность на практике вызывает любовь хора, повышенное желание прихода на репетицию; в работе происходит замена направляющей мотивации «надо» на позитивную мотивацию «хочу».

В фальшивом пении есть доля желания петь фальшиво. Это некое стремление получить именно то истинное синкретическое недифференцированное детское целостное восприятие музыки. Певец внешне неосознанно идет на расшифровку

гештальта (целостной структуры), заложенной с рождением. Мы все хотим познать, (ощутить всем телом) правильный максимально яркий супер-образ, который в нас уже есть, его не надо искать в других, его надо найти в себе. Петь фальшиво академический хоровой коллектив не может, но гештальтное восприятие во взрослом профессионале, во время исполнения в ансамбле, необходимо.

«Ребенок ничего не знает о жизни и душе – говорит психоаналитик А. Бюльер, – он вообще ничего не знает (не дифференцирует). Он должен постепенно научиться нашим подразделениям, и это является приобретением им категорических структур» (2, с. 646). Первоначальная структура вещи, которую воспринимает ребенок в синкретическом единстве ощущений, в известном развитии разрушается (выводится из сознания в более глубокие пласты психики). Ничего нет удивительного в том, что этот процесс протекает очень долго до полного своего завершения и расчленения. Даже когда в общем уже намечено направление этого истекания из оперативного сознания, этим еще не исключено постоянное проникновение старых недифференцированных структур. Следы этого ярко проявляются в общественно-повседневной жизни, связанной с моментом попадания человека в массу (толпу). По сути, взрослый индивид в толпе становится ребенком, и возможность самостоятельной активной деятельности базируется лишь на технической подготовке субъекта.

Литературный критик Д.М. Торбурн говорит о поэте, но это может быть отнесено и к композитору, и к исполнителю: «Поэт <...> должен рассматриваться как человек, стремящийся к детской простоте выражения. Его цель – думать, как ребенок, понимать как ребенок <...> Когда он уже написал, и его работа оказалась хорошей, мерой его гениальности является глубина его возвращения в детство, оригинальность его идиомы и степень ее древности» (3, с. 186).

Мир ребенка в высшей степени эгоцентричен. Некоторые психологи считают это факт наиболее важным признаком, отличающим интеллект ребенка от интеллекта взрослого. Этот эгоцентризм надо правильно понимать. Он, в первую очередь, функционален, а не описателен. Это означает, что действие ребенка полностью определяется центром поля, совпадающим с «я». Но этот центр – «я» – в смысле переживания не так четко отличается от «не я», как у взрослых. Поэтому эгоцентризм ребенка существенно иной, чем

эгоцентризм дееспособного индивида, даже в том случае, когда они, в результате неправильного воспитания легко переходят в формы, сходные с эксцентризмом и вычурностью.

Правильное и верное воспитание в детстве, при последующих условиях пения в хоре, дает возможность отдельному исполнителю, находясь в массе, не смотря на ее энергию, на порабощение личностного, демократического начала, не смотря на давление дирижера, быть самим собой и оставаться на своих индивидуальных позициях. При этом всегда остается свобода выбора выполнять честно указания руководителя или соглашаться с ними лишь на момент репетиции. Известный казанский хоровой дирижер С.А. Казачков говорил: «Все начинается с детства, и то, что упущено в это время, едва ли восполнимо в зрелом возрасте» (1, с. 15-16).

Всякая деятельность сама по себе, независимо от своего результата должна приносить удовольствие. Деятельность, которая протекает правильно, согласно желанию индивида, приносит удовольствие независимо от того, радостна или нет достигнутая цель. Совершенно ясно, что удовлетворение от собственного действия служит основным побуждением-желанием новых действий. «У <...> человека имеется огромное доверие к могуществу позитивных желаний, – говорит З. Фрейд, – В сущности, все, что он <субъект> творит неким магическим путем, должно произойти только потому, что он этого хочет» (4, с. 59).

Сущность правильного психического развития представляется нам не как соединение отдельных, социальных, ранее воспринятых элементов, но как образование и усовершенствование процесса припоминания детских структур. Любая успешная деятельность вызывает возрождение инфантильных целостных систем, что и дает коллективу значительный скачок в качестве.

Человек по природе скрытен, индивидуален, он не хочет делиться ни с кем. Однако композитор пишет сочинение, в котором делится своими эмоциями, но если музыка действительно является языком эмоций, то она выражает прежде всего знание композитором человеческих чувств, а не как и когда это знание было получено; его же беседа, возможно, выражает знание о более осязаемых вещах, но как правило, не о первых детских переживаниях, связанных с ними. Эти переживания композитор сам не помнит, потому что они выведены из сознания в подсознание, однако они постоянно присутствуют и влияют на деятельность индивида.

В качестве примера обратимся к музыкальному жанру, который несет в себе наиболее яркое, доступное самому черствому слушателю целостное восприятие – к жанру реквиема. Это связано с возможностью донести целостный авторский образ в верном, правильном виде до слушателя, минуя виды детальной подготовке слушателя к концерту, долгого процесса неоднократного вслушивания. Реквием несет в себе семантику трагедии, которая понятна каждому человеку, доступна самым глубоким пластам подсознания, ведь подсознание есть форма выведенного, вытесненного из сознания личного опыта, в связи с его трагедийностью, инсоциальностью, внерациональностью отношения к реальной жизни. Процесс целостного восприятия, так наглядно показывающий себя в жанре реквиема, есть по сути такое максимально иррациональное явление, которое способно передать слушателям концерта наиболее целостный образ, заложенный в музыке композитором.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казачков С.А. О вокально-хоровой фразировке. Беседы в форме рондо. Казань, 2001.
2. Коффка К. Основы психического развития//Гештальт – психология. М., 1998.
3. Лангер С. Философия в новом ключе. М., 2000.
4. Фрейд З. Психоаналитические этюды. М., 2000.



О.В. Коханова (Кемерово)

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА НАЧАЛА XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ СТИЛЯ МОДЕРН

На протяжении ряда лет не иссякает интерес ученых к специфике музыкальной эстетики начала XX столетия, что не случайно. Многообразие, разнонаправленная художественная жизнь, бурные искания – таковы особенности периода рубежа XIX – XX веков, который вошел в русскую историю как один из необычайно ярких всплесков творческого сознания. В эти годы Россия дала миру творческие шедевры в самых различных областях – литературе, науке, философии, общественной мысли, живописи, музыке. Столь стремительный взлет творческой активности позволил современникам охарактеризовать данный период как стиль модерн, «новый стиль» (франц. *moderne* от лат. *modernus* – новый, современный).

«Интересно, что термин «модерн» впервые был употреблен в конце V века для того, чтобы

разграничить только что обретшее официальный статус христианское настоящее и языческое прошлое. Таким образом, с давних времен, модерным, современным называют то, что способствует объективному выражению спонтанно обновляющейся актуальности духа времени» (7, с. 41). Модерными, «новыми» осознавали себя творцы и в последующие столетия. Период стиля модерн длился около тридцати лет 1886-1914, т.е. с середины 80-х годов XIX века до середины 10-х годов XX века.

В отечественном искусствознании стиль модерн исследовался на протяжении всего XX века, не иссякал интерес исследователей и в начале XXI столетия. В данной статье мы попытались разобраться в некоторых особенностях необычайно сложной историко-культурной ситуации, во многом обусловивших стиль модерн, сопоставляя различные факты из музыкальной жизни этого периода. Представляется актуальным охарактеризовать ситуацию с проявлениями стиля модерн в культуре России через интерес к нему современников, имеются в виду философы, искусствоведы, сами создатели художественных произведений того времени. Речь может идти, в частности, о соотношении особенностей творчества крупных композиторов с авторитетными точками зрения философов, критиков и музыкантов-теоретиков. Поэтому целью настоящей работы является не только выявление параллелей между событиями в культурной и общественной обстановке России рубежа веков, но и объяснение взаимосвязей между схожими идеями в трудах отечественных философов и искусствоведов. А также о соотношении эстетических оценок с творчеством наиболее значимых композиторов того времени. Интерес представляют и результаты анализа основных стилевых принципов, и эстетических направлений в музыке, которые во многом обусловили её новаторский характер. Предлагаемый подход позволит представить более полную и объективную картину развития порой противоречивой в установках музыкальной эстетики начала XX века.

Следует отметить, что распространение стиля модерн в России происходило специфически. В отличие от некоторых стран Западной Европы, например, Англии или Бельгии, формирование модерна в России не сопровождалось в русской художественной и философской мысли развернутыми социально-историческими и теоретическими обоснованиями принципов «нового стиля». Вероятно потому, что «новый стиль» в России возник под воздействием мировоззренческого со-